

Os recursos cênicos e a multimídia no teatro político do CPC: algumas considerações sobre *Brasil, versão brasileira, de Vianinha*

Thaís Aparecida Domenes Tolentinoⁱ (UEM)
Prof. Dr. Alexandre Villibor Floryⁱⁱ (UEM)

...

Resumo:

Ao pleitear um teatro genuinamente político, identificado com a conscientização das massas e a propagação de uma arte nacional, popular e engajada, o Centro Popular de Cultura da UNE apropriou-se de recursos cênicos, muitas vezes anti-ilusionistas, com o objetivo primordial de garantir o pretendido efeito didático. A utilização de projeções em suas peças, como é notável em Brasil - versão brasileira evidencia um rompimento com a ilusão cênica bem como uma quebra com a dramaticidade da peça que o faz comunicar-se com o teatro épico, compondo parte do processo de consolidação de um teatro moderno no Brasil.

Palavras-chave: Centro Popular de Cultura, teatro político, Brasil – versão brasileira, Oduvaldo Vianna Filho.

1 Introdução

O debate acerca do teatro político no Brasil produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE entre os anos de 1961 e 1964 desenvolveu-se numa arena de concepções críticas em determinados momentos bastante contraditórias, nos quais a fixação pela afirmação de uma incapacidade estética, ou mesmo a ideia de um simplismo exagerado e inocente do grupo devido ao seu engajamento militante, acabou por escamotear o estudo de sua dramaturgia no âmbito da pesquisa acadêmica. Comumente os polêmicos materiais teóricos produzidos por Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar foram tomados como palavras de ordem por uma parcela da crítica no que diz respeito às concepções artísticas do grupo. Embora a discussão adentrasse conceitualmente a diferenciação entre a arte popular e a arte popular revolucionária, ou mesmo os conceitos de cultura e povo, a heterogeneidade do grupo e a complexidade formal do teatro de agitação e propaganda produzido pelo CPC impossibilita o engessamento da discussão acerca da dramaturgia cepecista, que deve analisada levando em conta o conturbado período que antecede o golpe militar em 1964 bem como suas posteriores ressonâncias.

O Centro Popular de Cultura da UNE surge num conturbado momento político, econômico e social brasileiro em que avulta também a fortificação de uma contracultura de esquerda, formando um fértil bloco de arte de resistência não pouco contraditório, diverso e singular em contraposição a um governo que, embora de esquerda, não conseguia levar adiante uma pauta identificada com os interesses sociais populares. Segundo Peixoto (1989, p.10-12), o CPC não foi um grupo monolítico e homogêneo, sendo expressão do conturbado contexto brasileiro político, social e cultural. Analisar o teatro cepecista, assim, significa não perder de vista os projetos de reformas de base e de desenvolvimentismo nacional que ganhavam força frente às iniciativas imperialistas norte-americanas, a Revolução Cubana e o embargo dos EUA ao país, a formação das Ligas Camponesas, a disseminação das ideias marxistas, visto o crescimento do Partido Comunista e o surgimento de outras linhas no movimento como a Aliança Nacional, o movimento concretista e neo-concretista e seu conceito de nacional/exportação – oposto ao nacional/popular difundido pelo CPC.

Ao pleitear um teatro genuinamente político, identificado com a conscientização das massas e a

propagação de uma arte nacional, popular e engajada, o CPC apropriou-se de recursos cênicos, muitas vezes anti-ilusionistas, bem como revisitou as formas populares de expressão cultural como o teatro de revista, a comédia popular, os autos catequéticos, dentre outras, com o objetivo primordial de garantir o pretendido efeito didático, de crítica de efeito imediato, capaz de comunicar a mensagem ainda que tivessem de abandonar o adorno estético, trazendo à tona a reflexão acerca da teatralidade em um momento de radicalismo necessário. O mosaico construído a partir de imagens em *slides* na peça “Brasil – versão brasileira” (1962), de Oduvaldo Vianna Filho, em que a ação é substituída pelo recurso quase cinematográfico, narrativo, compondo uma produção multimidiática, o faz comunicar-se com um teatro épico, compondo parte do processo de modernização no Brasil e extrapolando o simplismo evocado por uma direita conservadora. A retomada do estudo acerca da dramaturgia cepecista se mostra essencial para repensar o movimento de teatro de grupo e o renascimento de um teatro político, em novos contextos, que passa a se desenvolver no Brasil a partir da década de 1990.

2 Cultura popular e consciência política: a formação do Centro Popular de Cultura da UNE

A história da fundação do Centro Popular de Cultura da UNE está atrelada, certamente, ao processo de modernização do teatro brasileiro, que, segundo Iná Camargo Costa (1998, p.185), se dá com a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena, em São Paulo, no ano de 1958. Se, formalmente, Guarnieri utilizou do drama intersubjetivo para construir os conflitos e retratar as camadas populares que compunham o ambiente urbano brasileiro, os personagens no palco já não retratavam o universo burguês, mas era composto por trabalhadores que faziam parte da realidade do morro carioca, sendo a ação localizada inteiramente dentro do barraco de Romana sob um pano de fundo coletivo – a greve. O sucesso da peça e o contato que esta conseguiu estabelecer com o público universitário reanimaram o debate acerca de uma produção teatral nacional, feita por e para pessoas comuns da sociedade brasileira, um teatro que extrapolasse o universo pastiche de tentativa de reprodução europeia em terras tão tropicais, contraditórias e heterogêneas. O espaço do drama intersubjetivo não mais dava conta dos debates coletivos que socialmente se avultavam, dado as intensas mudanças políticas, econômicas e sociais que ganhavam força, e travava-se nesse momento a busca por uma forma teatral nacional.

Em 1960, após uma turnê no Rio de Janeiro com o Teatro de Arena, Oduvaldo Vianna Filho, integrante de grande atividade no grupo, rompe com as perspectivas do movimento, apostando numa verdadeira aproximação entre o público popular e o teatro, tomando este como elemento lúdico, mas socialmente atuante. Embora o conteúdo das peças do Arena tratasse dos operários, dos moradores do morro carioca, dos malandros e dos políticos, o público que frequentava o pequeno Teatro para 150 pessoas era massivamente integrante de uma classe média e estudantil. Essa incoerência foi o catalisador para a concretização do projeto de Vianinha, que nesse mesmo ano escreveu a peça *A Mais-valia Vai Acabar*, Seu Edgar, encenada no pátio da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil com a colaboração de Carlos Estêvam Martins e Leon Hirszman, nessa época integrante do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Em 1961, com o claro objetivo de contribuir para a conscientização popular baseado em preceitos marxistas e com uma deliberada tarefa de agitação e propaganda, surge o Centro Popular de Cultura da UNE, que, embora compartilhasse diretamente das orientações da organização estudantil, tinha autonomia financeira e administrativa.

O CPC da UNE produzia coletivamente peças para os mais variados grupos sociais que se consolidavam no agitado contexto político nacional: havia peças para camponeses, sindicatos, associações, grupos estudantis, entre outros. Embora grande parte da produção fosse destinada ao palco, encenadas especialmente na sede da UNE no Rio de Janeiro, muitas delas foram escritas para compor o repertório da UNEs-volantes, extensão itinerária que viajava pelo Brasil disseminando o conteúdo produzido pelo Centro – dentre elas, a peça “Brasil – versão brasileira”, de Vianinha. Embora o Golpe Militar de 1964 deixe claro os limites dessa tentativa de revolução através da arte,

segundo Iná Camargo Costa (1998),

(...) não se pode limitar o alcance da experiência estética dos artistas envolvidos na militância cultural à falta de horizontes políticos dos dirigentes da esquerda, justamente porque a obra de arte, não sendo simples enunciação de palavras de ordem, produz sobretudo imagens que normalmente ultrapassam os limites dos significados conceituais. (COSTA, 1998, p.186)

Ao analisar a produção teatral cepecista, nota-se que suas peças devem ser compreendidas como precipitação de um conteúdo histórico e social específico, ou seja, nas suas íntimas relações com o contexto político e social pelo qual passava o Brasil no final dos anos 1950. Ao “usar as formas populares e enchê-las com conteúdo ideológico” (PEIXOTO, 1989, p. 17), o Centro Popular de Cultura da UNE trouxe os ideários de uma revolução para o palco, vinculando talvez de forma mais expressiva no panorama do teatro nacional a arte e a política onde quer que ela fosse necessária estar. A tensão verificada entre esse novo conteúdo e as formas utilizadas pelo grupo não devem, assim, ser escamoteadas por uma crítica alienada ao seu contexto, mas sim, explorada à luz de uma análise dialeticamente orientada.

3 Os recursos multimidiáticos em “Brasil – versão brasileira”, de Oduvaldo Vianna Filho

Escrita em 1962 para compor o repertório da primeira UNE-volante, a peça “Brasil – versão brasileira” é composta por uma série de recursos midiáticos, como a projeção de slides intercalada com as cenas em que se desenvolvem os núcleos dramáticos, deixando clara a inviabilização de uma análise simplista acerca da peça. Piscator já utilizava de projeções cinematográficas que impediam a criação da ilusão cênica, trabalhando com o conceito de sujeitos coletivos em cena. Além disso, na tradição do teatro político, de matriz brechtiana, o uso de cartazes e projeções pode ser visto também no contexto da multimedialidade, visto que não são acessórios em relação ao que está ocorrendo no palco, mas têm função independente, crítica, com o intuito de construir contradições em cena que impeça o mergulho identificatório e daí compondo a busca de novas formas que compõe a pauta da formação de arte nacional.

Do ponto de vista do conteúdo essa impossibilidade de simplificação, ou melhor, a complexidade das peças cepecista, é esclarecedora no trabalho “Oduvaldo Vianna Filho”, de Maria Silvia Betti (1994, p.136-146), ao discutir a abordagem de conflitos entre pais e filhos envolvendo diferentes visões do processo político ou questões de militância partidária, tema presente não só em “Brasil – versão brasileira” como em “Quatro quadras de terra” e “Os Azeredo mais os Benevides”. Além disso, compondo ainda o complexo quadro da análise da peça, segundo Iná Camargo Costa (1998),

Do ponto de vista do conteúdo é também possível ver que o militante do Partido Comunista preservava sua independência político-artística: enquanto a política oficial do partido era sua aliança com a burguesia nacional, Vianninha mostra que, na hora do ‘vamos ver’, a burguesia local prefere seus parceiros internacionais, tentando eliminar, inclusive a tiros, o líder trabalhador, inimigo da classe. (COSTA, 1998, p.186)

Porém, o conflito na peça não é construído de maneira realista, mas composto por cenas fragmentadas e intercaladas por uma série de slides, e músicas cantadas pelo coro, e núcleos dramáticos, e vozes que se organizam a compor os núcleos dramáticos. E aí, é uma questão de forma. Anteriormente à aparição dos personagens em cena, ou seja, ao desenvolvimento dos núcleos dramáticos, é exibida uma série de 112 imagens em slides, intercaladas ora por vozes, ora pelo coro, compondo uma espécie de síntese cinematográfica dos conflitos que estão por vir. Esse recurso

midiático, genuinamente épico e narrativo, compondo uma espécie de preâmbulo dos conflitos, modifica a curva dramática de um teatro tradicional, antecipando, ou melhor, desmistificando qualquer expectativa do que está por vir ou mesmo o mergulho no desenvolvimento das ações posteriores, como se o espectador fosse alertado do que vai acontecer.

Existem três forças políticas principais confrontadas na peça: a burguesia nacional/industriais do petróleo (representada pelos personagens Vidigal, Presidente da República, Prudente Sotto, presidente do Banco do Brasil, e pelos Capitalistas 1, 2 e 3), o capital estrangeiro (representado pelos personagens Lincoln Sanders, representante da Esso no Brasil e por Walter Link, responsável pelas pesquisas da Petrobrás) e as lideranças sindicais do movimento operário (representado pelos personagens Claudionor e Tiago, militantes da ala católica do sindicato, Diógenes, Espártaco e José, representantes do Partido Comunista, e pelos operários e companheiros que irão compor as cenas). No entanto, o conflito entre essas forças é construído e estabelecido já no início da peça, na sequência de slides que antecede a aparição dos personagens.

Ao som de “Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil”, cantada por um coro, a primeira sequência de imagens anuncia um dos temas centrais da peça: a Petrobrás está ameaçada. Na tela, um símbolo da Esso é superposto ao símbolo da Petrobrás. Na sequência, Juscelino Kubistchek ri juntamente com Foster Dulles. É a burguesia nacional confraternizando com o capital estrangeiro – laços que serão desenvolvidos na ação dramática entre os personagens Presidente da República e Lincoln Sanders. A sequência de slides seguinte revela outros membros dessa aliança: riem junto com Dulles e Kubistchek outros aliados da burguesia nacional como Augusto Frederico Schmidt, Horácio Lafer, Carlos Lacerda, Assis Chateaubriand, entre outros, enquanto uma voz anuncia os benefícios possíveis da nacionalização do petróleo.

Há um evidente choque entre as imagens e o que é narrado pela voz, num jogo de causa e consequência da entrada do capital estrangeiro: enquanto na tela Juscelino cochicha com generais americanos, a voz anuncia irregularidades na construção da Refinaria de Mataripe, bem como os altos lucros da empresa Shell; enquanto é anunciado um incêndio no poço de Mapele 2, na Bahia, supostamente criminoso, na tela vê-se Juscelino de olhos fechados enquanto Carlos Lacerda aparece rindo. Posteriormente, no desenvolvimento dos núcleos dramáticos, a ação criminosa com o intuito de sabotar a produção de petróleo nacional se confirma, aliás, esse é o argumento do personagem Vidigal, de que a empresa Kellogg, responsável pela construção da Refinaria Duque de Caxias, estaria trapaceando com os produtores nacionais com o intuito de se apropriar da Petrobrás.

Os slides rompem não só a linearidade da ação dramática, mas localizam e narram outros espaços e tempos, rompendo as unidades presentificadoras do teatro tradicional: na sequência de imagens seguinte vê-se o símbolo da Esso nas favelas, numa cidade africana, até chegar ao ponto de estar estampado num globo. A ação do imperialismo alastra suas rédeas a todos os lugares subdesenvolvidos. E na ação dramática, desenvolvida posteriormente, fica evidente que se os trabalhadores em greve da Fundação Vidigal negociarem com os americanos, depois do Brasil, a próxima vítima do capital estrangeiro será a Bolívia. O coro encerra, então, essa primeira sequência de slides cantando o papel servil da Petrobrás e convida o público a uma nova batalha: uma luta contra o imperialismo.

A sequência de slides seguinte localiza também o segundo núcleo dramático da peça: a oposição entre a burguesia nacionalista e proletariados. São imagens de uma fundição, de operários abatidos, presos amotinados, de torturas em pau-de-arara, um corpo com queimaduras de cigarro – violências pelas quais passarão mais tarde os personagens Espártaco e Tiago. Espártaco é um jovem militante do Partido Comunista, que diferentemente de seu pai Diógenes, percebe que a esquerda não pode segregar-se se quiser alcançar conquistas aos direitos trabalhistas. Tiago é filho de Claudionor, o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos, e integra a ala católica do movimento. No entanto, percebe que as ideias comunistas não são criminosas como argumenta e acredita seu pai, já que somente com muita luta os trabalhadores conseguem dar voz às suas reivindicações. A notícia da inexistência de petróleo no Brasil motivará a paralização dos trabalhadores e no meio do motim, os jovens acabam presos e torturados.

A possível inexistência de petróleo no Brasil é dada por um relatório preparado pelo Sr. Walter Link, americano dirigente do núcleo de pesquisas da Petrobrás. A manobra comercial por trás desse relatório é dada já na sequência de slides, ao colocar na tela três manchetes de jornais, colocando em xeque o papel da mídia nacional na divulgação da informação bem como sua aliança com o capital:

Manchete de “O Globo” – “Não há petróleo no Brasil”.
Manchete de “O Semanário” – “Há petróleo no Brasil”.
Manchete de “O Correio da Manhã” – “Petróleo há. Mas não é comerciável”.
(VIANNA FILHO, 1989, p.257-258)

Além disso, “Vianninha põe em cena uma assembleia movimentadíssima, a assembleia que Guarnieri se limitou a relatar e nós, o público, não vimos acontecer” (COSTA, 1998, p.183). É através das imagens em slides que se construirá o contraste entre as salas bem confortáveis da burguesia nacional e o ambiente esfumado das assembleias dos trabalhadores. No final da sequências de slides final, que anuncia o início do desenvolvimento da ação dramática com personagens em cena, vê-se na tela uma notícia do Diário do Congresso em que se explicita a necessidade da associação entre a Petrobrás e outras companhias petrolíferas estrangeiras. Encerra-se a sequência com a imagem de um estudando que fala à frente de um símbolo da UNE, um padre falando aos camponeses, Brizola, Sérgio Magalhães, Francisco Julião e Luís Carlos Prestes falando, uma espécie de convite à luta contra a entrada do capital estrangeiro no Brasil. Essa é a mesma necessidade percebida pelos personagens no final da peça: Tiago e Espártaco são liberados da prisão após a primeira tentativa de greve. No entanto, percebem que a luta deve ser contra o imperialismo. Na confusão, Diógenes é baleado e torna-se um mártir tanto para a ala católica quanto para comunistas, o que significa uma nova união do sindicato. O coro encerra a cena convidando o público, então, a lutar.

Enfim, a sequência de slides que antecede a entrada dos personagens no palco cumpre a função de literarizar as cenas, já que as projeções não fazem parte de um presente no palco, mas historicizam as ações dramáticas, comentam e constroem o pano de fundo social dos conflitos.

Conclusão

O aparecimento de elementos épicos no teatro nacional a partir do final dos anos 1950, segundo Costa (1998) mais precisamente após a apresentação de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri no Teatro de Arena em São Paulo em 1958, marca a consolidação de um teatro moderno no Brasil. Esse rompimento com a arte dramática produzida até então – o teatro clássico burguês – coincide (e não de forma inconsciente) com um agitado contexto político, econômico, social e cultural no Brasil: a ascensão dos movimentos de esquerda contrários à perspectiva do Golpe Militar, que viria a acontecer no ano de 1964. Parecem claro, assim, haver uma direta homologia entre os rompimentos das formas artísticas e as macroestruturas sociais. O comportamento humano encontra-se num processo instável de renovação de antigas estruturas rumo ao equilíbrio, e, sendo a arte um fenômeno social, as estruturas internas de uma obra devem ser consideradas dialeticamente parte de processos historicamente delimitados.

O surgimento de um teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) não deve ficar estancado a conceitos fechados que o retrata como produções amadoras e panfletárias. A análise da peça “Brasil – versão brasileira” deixa claro que a apropriação de elementos multimidiáticos narrativos, capazes de tornar a cena muito mais reflexiva do que empatia, bem como a apropriação de formas populares de arte, deram origem a uma própria de se fazer teatro, que não pode ser compreendida desprendida do contexto em que existiu. Ao se dirigir às massas no sentido de conscientizar sobre suas condições históricas, os dramas não são mais intersubjetivos, rigorosamente encadeados, dinâmicos, quase que à mercê de um destino que escapa das mãos do homem. No teatro cepecista, o passado é trazido à tona para que dele se mude o presente. E o efeito que se busca é imediato.

Além disso, na tradição do teatro político de matriz épica brechtiana, cartazes e projeções em cena podem ser vistos também no contexto da multimídia, pois não são acessórios em relação ao que se encena, mas têm função independente, crítica, com o intuito de construir contradições que impeçam a identificação psicológica. A análise da utilização desses elementos em “Brasil – versão brasileira”, considerando sua relação com o contexto político e social pelo qual passava o Brasil entre os anos de 1961 e 1964, evidencia que a crítica do teatro cepecista não deve delimitar suas considerações pautando-se apenas pela produção teórica do grupo, responsável pela caracterização do CPC como panfletário, mas sim debatidas dialeticamente enquanto parte do processo de modernização de nosso teatro, dado o contexto político e social pelo qual passava o Brasil.

Enfim, a heterogeneidade do fenômeno literário e artístico torna-se verdadeiro termômetro de mudanças sociais. Na medida em que se compreende a arte como um fenômeno artístico coletivo – mas composto por uma dinâmica rede de relações intersubjetivas – ela passa a ser registro de um complexo mosaico histórico social. Assim, a fuga aos padrões estéticos de uma determinada época não deve ser compreendida baseada em julgamentos puramente internos – estruturais – mas analisados dentro de uma totalidade maior, ou seja, dentro de suas homologias com a macroestrutura social.

Referências Bibliográficas

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo, Edusp, Artistas Brasileiros 6, 1997.

COSTA, Iná Camargo. Teatro e Revolução nos anos 60. In: *Sinta o Drama*, São Paulo: Editora Vozes, 1998, p.183-191.

_____. *Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, 242p.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense. 1978, 223p.

_____. Brasil – versão brasileira. In: *O Melhor Teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p.101-136.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, 176p.

i Autor(es)

Thaís TOLENTINO, Mestranda

Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Programa de Pós-graduação em Letras
tolentinothais@gmail.com

ii Alexandre VILLIBOR FLORY, Prof. Dr.

Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Programa de Pós-graduação em Letras.
alexandre_flory@yahoo.com.br